

PREMESSA

Claudio Nardini

Tra il XVI e il XIX secolo le Marche non facevano parte di quel *Grand Tour* che portava spesso gli stranieri più facoltosi a visitare l'Italia. Altre erano le mete obbligate dei loro viaggi, a cominciare da Venezia, Firenze e Roma. Eppure, non pochi visitatori stranieri si sono spinti nelle Marche, lasciandone, talvolta, una memoria scritta per documentare le impressioni e le emozioni vissute nel loro viaggio. Possiamo rintracciare una breve descrizione scritta da Hans Christian Andersen, il celebre favolista danese della *Sirenetta*, al momento del suo arrivo ad Ancona, oppure le impressioni del viaggio nelle Marche annotate da personaggi come André Gide, Madame de Staël, Michel de Montaigne e Percy Shelley.

Naturalmente, anche gli scrittori italiani, marchigiani e non, hanno lasciato spesso un'impressione viva del loro passaggio nella regione, indipendentemente dal fatto che nelle Marche fossero nati e avessero abitato, o vestissero solo

i panni del visitatore occasionale. Questo volume raccoglie dunque le testimonianze letterarie più significative sulla regione, accanto alle quali trova spazio un'ampia selezione di testimonianze pittoriche. Volutamente, però, non sono state prese in considerazione le classiche “vedute”, dove il soggetto principale del quadro – e spesso anche il titolo dell'opera – è dato dal paesaggio che vi viene raffigurato. Salvo poche eccezioni che sono state inserite per completezza filologica, le “vedute” mancano del tutto, anche perché più facili da rintracciare per chi ne volesse individuare temi e titoli nelle pinacoteche. Abbiamo scelto di dare spazio quasi esclusivamente a quei paesaggi marchigiani che fanno capolino sullo sfondo di opere dai soggetti più disparati.

Se si guarda con attenzione la celebre *Deposizione* del Barocci conservata a Senigallia, possiamo notare l'inconfondibile facciata del Palazzo Ducale di Urbino che si affaccia seminascosta dalla vegetazione. Allo stesso modo, si riconosce la cattedrale di San Ciriaco di Ancona nella *Crocifissione* di Giovanni Bellini conservata a Prato, o nel *San Giorgio e il drago* del Carpaccio conservato a Venezia. Dal momento che, oltretutto, né Giovanni Bellini né il Carpaccio erano marchigiani, è evidente non soltanto che hanno lavorato nella regione, ma anche che ne sono rimasti colpiti al punto da volerne lasciare una documentazione nelle loro opere pittoriche. Questi scorci che compaiono in secondo piano, quasi visti dal buco della serratura, sono prova inconfutabile di un paesaggio o di un monumento che ha favorevolmente impressionato l'artista.

“Marche viste e pensate”, quindi, parafrasando il celebre titolo di Francesco Bacone *Cogitata et visa*; ma anche Marche

vissute, documentate, nascoste, sognate, idealizzate...
e soprattutto Marche amate. Con questo volume, abbiamo voluto raccogliere le testimonianze degli scrittori e dei pittori sulle Marche, un po' per documentare il grande livello letterario e artistico di tali testimonianze, e un po' anche per suggerire una possibile chiave di lettura a chi provi le medesime emozioni vissute da artisti e letterati senza avere le necessarie competenze artistiche per tradurle in opera d'arte.

I marchigiani potranno riconoscervi scorci e impressioni di luoghi noti, i non marchigiani avranno la possibilità di conoscere meglio una regione decantata così grandemente da artisti e scrittori. E questo volume diventerà un tassello significativo di un ideale "archivio della memoria".
Conservare e documentare testimonianze, siano esse pittoriche o letterarie, è un passaggio importante per quella essenziale opera di memoria storica che contraddistingue la vita non solo di enti o di istituzioni, ma anche di appartenenze e di identità di intere popolazioni.

L'idea di questo libro è nata vari anni fa, sulla scia delle appassionate conversazioni con un profondo conoscitore dell'arte e della cultura marchigiane quale era Pietro Zampetti. È grazie al suo entusiasmo e alla lettura dei suoi numerosi testi sull'arte della regione che è maturata l'idea di passare al setaccio le testimonianze letterarie e pittoriche sulla regione, consapevoli che la ricerca sarebbe stata particolarmente fruttuosa. A lui, oggi, questo volume è idealmente dedicato.

UN PAESAGGIO A REGOLA D'ARTE

Stefano Papetti

Egli è questo paese nostro dilettevole, ornato di belle vigne e di alberi fruttiferi e massimamente di aranci e di ulivi, che è cosa molto vaga da vedere. Sono tutti questi luoghi appresso il lato del mare pieni di fruttiferi alberi, et aranci e di limoni dai quali

alberi se ne cavano diversi frutti... vi sono belle vigne che producono buoni vini. Ella è dotata dalla Natura delle cose necessarie per il vivere dei mortali”.

Così nella *Descrizione di tutta l'Italia* il domenicano Leandro Alberti (1479-1552) raccontava ai suoi lettori l'eden marchigiano, confermando gli apprezzamenti per quegli stessi luoghi espressi in precedenza anche da Flavio Biondo (1392-1463); l'Alberti, come nota Fabio Mariano, era un grande intenditore, avendo avuto occasione di visitare nel 1526 i meravigliosi giardini arabi di Palermo, versione mediterranea dei *paradeisos* dell'antica Persia e dell'Egitto, pertanto le sue affermazioni al riguardo delle bellezze incontrate nelle Marche sono certamen-

te attendibili e non il frutto di un generico apprezzamento di maniera per un territorio visitato per la prima volta.

I pochi turisti stranieri che nel corso del Settecento, allontanandosi dagli itinerari più frequentati dal *Grand Tour*, percorsero anche le strade delle Marche, magari per recarsi a Loreto, rimasero tutti colpiti dalla bellezza del paesaggio; sin dal primo sguardo, attraversati i valichi appenninici, rimanevano incantati dall'amenità visione che si apriva dinnanzi ai loro occhi, in una dolce e armoniosa successione di colline che giungeva fino alle sponde del mare, con le case isolate, le ville, i borghi, i castelli e le città più grandi in armonia con l'ambiente naturale.

Come notava già nel 1588 Michel de Montaigne, le campagne marchigiane avevano, infatti, assunto nel corso dei secoli l'aspetto di un curatissimo giardino al quale la rotazione delle colture assicurava un continuo variare di colori, alternando il giallo intenso delle messi mature con il grigio delle chiome degli ulivi e il verde tenero dei prati; ma non mancavano anche scorci più selvaggi, laddove il dilavamento delle acque aveva creato profondi calanchi degni di un paesaggio lunare che, al confronto con le circostanti zone coltivate, appariva come un realistico *memento mori* rivolto all'uomo e al suo rapporto conflittuale con la natura.

È naturale che tale *melange* di arcadico e di sublime suggestionasse i pittori locali e stranieri che sin dal Rinascimento hanno spesso rappresentato brani del paesaggio marchigiano chiaramente riconoscibili, come dimostrano le recenti ricerche condotte da Rosetta Borchia e Olivia Nesci circa gli scorci del Montefeltro rappresentati da Piero della Francesca o la veduta del convento dei Cappuccini di Crocicchia dipinta da Federi-

co Barocci nella *Madonna con san Giovannino* della Galleria Nazionale delle Marche.

Ma il più attento e raffinato descrittore del paesaggio marchigiano intorno alla metà del Cinquecento è stato senza dubbio Gherardo Cibo, pronipote di Innocenzo VIII, educato a Roma ed avviato dalla famiglia alla carriera diplomatica. Nel 1540 egli scelse di ritirarsi a Rocca Contrada (l'odierna Arcevia), luogo d'origine della casata materna, i Vigerio della Rovere, dove divise le sue giornate fra gli interessi per la botanica e la passione per le arti figurative, dedicandosi alla rappresentazione della natura e del territorio appenninici. Lo dimostrano vari trattati scientifici in possesso del Cibo, reperiti dalla Tongiorgi Tomasi, che era solito colorarne le tavole a stampa, completandole con scorci paesaggistici di grande fascino; interessi, questi, che ne fanno un personaggio di primo piano nel circoscritto panorama marchigiano della rappresentazione di *naturalia*. Amico e corrispondente d'illustri scienziati come Ulisse Aldrovandi, Leonard Fuchs, Andrea Mattioli e il marchigiano Andrea Bacci, archiatra di Sisto V, Cibo ha fissato nei suoi taccuini, conservati in molte collezioni pubbliche e private, vari luoghi dell'entroterra anconetano e maceratese, ed alcune vedute marine di fantasia, collegate alle suggestioni derivate dalla conoscenza di opere fiamminghe.

John Spike ha sottolineato l'importanza che questi disegni del Cibo hanno avuto per la formazione del Barocci, fra gli studi del quale si segnalano diversi schizzi che riproducono dal vero la natura appenninica, mentre nei suoi dipinti la città di Urbino e soprattutto il Palazzo Ducale rappresentano spesso l'ambientazione prediletta di storie sacre destinate a centri lontani dalla città feltresca: ritiratosi nella piccola capitale

ducale dopo uno sfortunato soggiorno a Roma, il Barocci riaffermava così di continuo la sua origine urbinata con l'orgoglio dell'artista che, pur vivendo lontano dai maggiori centri artistici del suo tempo, era comunque giunto a godere di una notorietà sconfinata, estesa a tutte le maggiori corti europee.

Con il Cibo e il Barocci si apre di fatto una nuova stagione per la rappresentazione del paesaggio marchigiano, inteso come il risultato di una singolare e felice sintesi tra gli elementi naturali e l'opera profusa dell'uomo nel miglioramento della coltivazione e nell'elaborare architetture ben inserite nel contesto naturale. Infatti, fino agli inizi del XVI secolo, quando sembra maturare un maggiore interesse per il dato naturale, le sole immagini del territorio marchigiano che restano nella pittura sono costituite dalle vedute cittadine che escludono la rappresentazione del paesaggio e che si arrestano in corrispondenza delle mura urbane. Si tratta di plastici generalmente esibiti dai santi protettori, come possiamo vedere in molte tavole dipinte da Carlo Crivelli e dal fratello Vittore: attentamente descritte nelle loro maggiori emergenze architettoniche, la città di Camerino, sostenuta da San Venanzio in palma di mano, la turrata veduta d'Ascoli miniata nella *Annunciazione* della National Gallery, lo scorcio di Sant'Elpidio a Mare che il santo eponimo mostra nella *Incoronazione della Vergine* dipinta da Vittore Crivelli per gli Osservanti di quella città, possono essere ricordati come i prototipi imitati da tanti seguaci dei due artisti veneti per le rappresentazioni urbane associate a quelle del santo protettore.

Si tratta d'immagini pittoriche eseguite con estrema precisione, affini ai plastici tridimensionali realizzati in argento o rame dorato che le comunità cittadine erano solite inviare

presso i maggiori santuari dell'orbe cristiano per impetrare il soccorso della Vergine o di qualche santo invocato per superare specifiche difficoltà: numerosissimi plastici di questo genere erano stati offerti in dono nel corso dei secoli anche al santuario lauretano dalle città colpite dall'epidemia della peste, dalla siccità o da altre calamità naturali. Tutti modelli ammirati dai visitatori e dai devoti italiani e stranieri che si recavano in pellegrinaggio a Loreto, e ricordati già nel 1413 da Giacomo Ricci, che scrive come intorno al simulacro della Vergine fossero appesi occhi, mammelle, teste, braccia, piedi e altre membra umane d'argento, ma anche navicelle e città d'argento (cfr. A. Turchini, *Pellegrinaggi e voti, itinerari di fede e di devozione*, in *Loreto crocevia religiosa tra Italia, Europa e Oriente*, Atti del convegno a cura di F. Citterio e L. Vaccaro, Brescia 1997, p. 547).

Facendo riferimento a questi modelli orafi, vari pittori attivi tra la fine del Quattrocento e gli inizi del secolo successivo hanno raffigurato le città di Caldarola, San Severino, Camerino e Massa Fermana, ponendole nelle mani dei rispettivi santi protettori come se si trattasse di ex voto offerti alla Vergine. Non si dovrà trascurare il fatto che alcuni di questi artisti, *in primis* Carlo Crivelli, avessero grande familiarità con le tecniche di lavorazione dell'oro e fossero soliti frequentare le botteghe di scultori e orafi loro contemporanei presso le quali questi plastici cittadini erano frequentemente realizzati.

Nel corso del Cinquecento una nuova visione del mondo, frutto della cultura antropocentrica che si afferma nel Rinascimento, non manca di far sentire i suoi riflessi anche nell'ambito della rappresentazione del paesaggio in ambito pittorico: scenario delle azioni dell'uomo e subordinato al suo volere, il contesto ambientale assume un'importanza maggio-

re rispetto ai secoli precedenti e numerose testimonianze legate al contesto marchigiano dimostrano un approccio nuovo, una maggiore attenzione al dato paesaggistico inteso come elemento utile a contestualizzare l'evento o il personaggio rappresentato.

La veduta del Palazzo degli Anziani contro la quale campeggia il giovane Francesco Maria della Rovere ritratto dal Carpaccio nel celeberrimo dipinto della collezione von Thyssen, lo scorcio della città dorica che fa da sfondo al supposto ritratto di Simone Pizoni di Lorenzo Lotto, il panorama della valle del Metauro che accoglie la *Madonna del Metauro* eseguita da Raffaellino del Colle non costituiscono altro che alcune eccellenti testimonianze dell'attenzione degli artisti rinascimentali verso il dato paesaggistico.

Negli stessi anni, l'attività di Vincenzo Pagani concentrata per lo più nelle Marche meridionali prevedeva la rappresentazione di luoghi del territorio scelti per fare da sfondo alle sue immagini sacre; dietro le devote figure dei santi più venerati si schiudono paesaggi mossi da colline sulle cui sommità si levano borghi e castelli, mentre nei campi pascolano placidamente animali selvatici e greggi di pecore sorvegliate dai pastori. Lungo le strade tortuose che valicano le colline si avventurano gruppi di armati e di cacciatori, desiderosi di catturare un cervo che ha trovato rifugio in un boschetto. Sullo sfondo, a chiudere questo mondo incantato è sempre l'Adriatico, con i suoi porti e le navi veneziane alla fonda, pronte a salpare per trasportare verso la Serenissima i prodotti agricoli del Piceno.

Tanto nei disegni di Cibo quanto nei dipinti di Pagani sono ancora ben presenti vaste zone incolte destinate alla pastorizia, fitti boschi sulle pendici delle montagne ed estese

aree paludose lungo le coste; due secoli più tardi l'aspetto del paesaggio marchigiano subiva una rapida trasformazione, diminuivano radicalmente i terreni incolti, mentre il rapido disboscamento consentiva di ampliare la superficie destinata alla coltivazione dei cereali. Il diffondersi del contratto mezzadrale favoriva questo processo e l'opera d'alcuni illuminati proprietari, come il vescovo ripano d'origine belga Bartolomeo Bacher o l'abate Valenziani di Montelparo, nonché le ricerche promosse nell'ambito delle accademie scientifiche, come quella Georgica di Treia, determinavano un miglioramento delle tecniche agricole e delle pratiche colturali.

Questi cambiamenti che andavano a danno di quanto di più "pittoresco" caratterizzava il territorio regionale sono stati puntualmente documentati dai pittori del Settecento che, animati da uno spirito razionalista d'ispirazione illuminista, ci hanno lasciato delle lucide testimonianze del paesaggio marchigiano non più inteso come luogo in cui contestualizzare l'azione dell'uomo, ma come oggetto di interesse in quanto tale. L'anconetano Francesco Foschi, che, come dimostrano gli studi di Marietta Vinci, ebbe dei rapporti duraturi con il contesto culturale francese, ha dipinto delle suggestive vedute della campagna marchigiana tanto nelle grandi tele conservate presso il Palazzo Apostolico di Loreto, quanto nel panorama del porto di Pesaro ripreso in occasione della visita fatta dal cardinale Stoppani per ispezionarne i lavori di ampliamento. Sul finire del Settecento le Marche acquistavano dunque quell'aspetto che ancora negli anni cinquanta del Novecento Piovene sottolineava come caratteristico di questa regione adriatica e che Mario Giacomelli ha fissato in memorabili scatti fotografici.

Nella seconda metà dell'Ottocento un attardato gusto romantico spinge alcuni artisti marchigiani a documentare l'aspetto delle colline picene; Giulio Gabrielli (1832-1910), mettendo a frutto le esperienze artistiche maturate a Napoli e Firenze, riproduce suggestivi scorci dell'agro ascolano, rappresentando anche le pittoresche abitazioni coloniche sparse nel territorio, ma soprattutto i borghi e le ville cinte da quinte di alberi monumentali che punteggiano la valle del Tronto, forse con l'intento di documentarne l'aspetto poco tempo prima che le trasformazioni sociali del secondo Novecento intervenissero a modificarle.

La preoccupazione che l'introduzione di moderne tecnologie e di più rapidi sistemi di comunicazione potesse irrimediabilmente distruggere il tratto tipico della civiltà rurale picena che si esprimeva nell'aspetto stesso del paesaggio, costituisce anche uno dei motivi dominanti della produzione pittorica di Adolfo De Carolis, che nella sua opera marchigiana di maggior impegno, la decorazione del Salone delle Feste del Palazzo della Provincia di Ascoli Piceno, celebra i miti del Piceno e ne riproduce le varie tipologie paesaggistiche, dai Sibillini all'Adriatico, a fare da sfondo alle mitiche imprese di Bacco e di Apollo: analogamente nella Sala del Consiglio del medesimo palazzo ascolano Domenico Ferri riproduce con tecnica divisionista le romantiche vedute delle colline picene che accolgono le allegorie delle Virtù tipiche del buon governante.

Negli anni venti del Novecento il paesaggio marchigiano torna ad affacciarsi nel mondo dell'arte grazie ai dipinti di Osvaldo Licini che, dopo essere rientrato da Parigi, dalla propria abitazione di Monte Vidon Corrado contempla la distesa

appenninica, puntando lo sguardo verso le montagne che hanno ospitato la Sibilla e accolto il corpo di Ponzio Pilato. In sintonia con Leopardi, l'artista piceno volge le spalle al mare e dipinge vedute dell'entroterra, lasciando la nostra immaginazione libera di fantasticare intorno ai misteri che possono celarsi oltre quelle distese di colli percorsi da strade sterrate che collegano le sparse abitazioni dei contadini. Sono questi i temi che ricorrono anche nelle opere di altri artisti del Novecento marchigiano, come Monachesi, Bartolini, Ciarrocchi, che avvalendosi di strumenti tecnici diversi hanno cercato di fissare nelle loro opere il *genius loci* dei centri natii.

Forse inconsapevolmente, Tullio Pericoli fa propria la lezione liciniana e i suoi paesaggi non rappresentano luoghi reali, ma una sintesi del territorio nei suoi aspetti fisici e botanici; come l'artista stesso ricorda: *“le colline delle Marche me le sono trovate davanti agli occhi fin da bambino ... dopo molti anni me le sono ritrovate nella testa come quando in una mostra o in un museo scopro la presenza di un artista nella mia pittura”*.

Vissuto da lontano, il ricordo si fa più dolce e struggente, salvo poi constatare, ritornando nei luoghi dell'infanzia, quanti cambiamenti siano intervenuti a modificare l'aspetto e la poesia di quelle colline tanto amate. Ecco dunque che l'ampia silloge di paesaggi dipinti da Pericoli nell'arco di quarant'anni acquista anche il valore di una denuncia per come la campagna è stata violentata da un'edilizia selvaggia che ha in larga misura cancellato l'armonia pierfrancescana delle colline marchigiane, devastando in pochi decenni ciò che generazioni e generazioni di contadini avevano saputo costruire.

Un paesaggio a “regola d'arte” che rischia di sparire. Per sempre.